Document generated on 08/05/2025 10:50 p.m.

Intervention

Fluxus

Wolf Vostell

Number 20, September 1983

Anthropomorphique...

URI: https://id.erudit.org/iderudit/57326ac

See table of contents

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)
1923-256X (digital)

Explore this journal

Cite this article

Vostell, W. (1983). Fluxus. *Intervention*, (20), 4–7.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1983

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

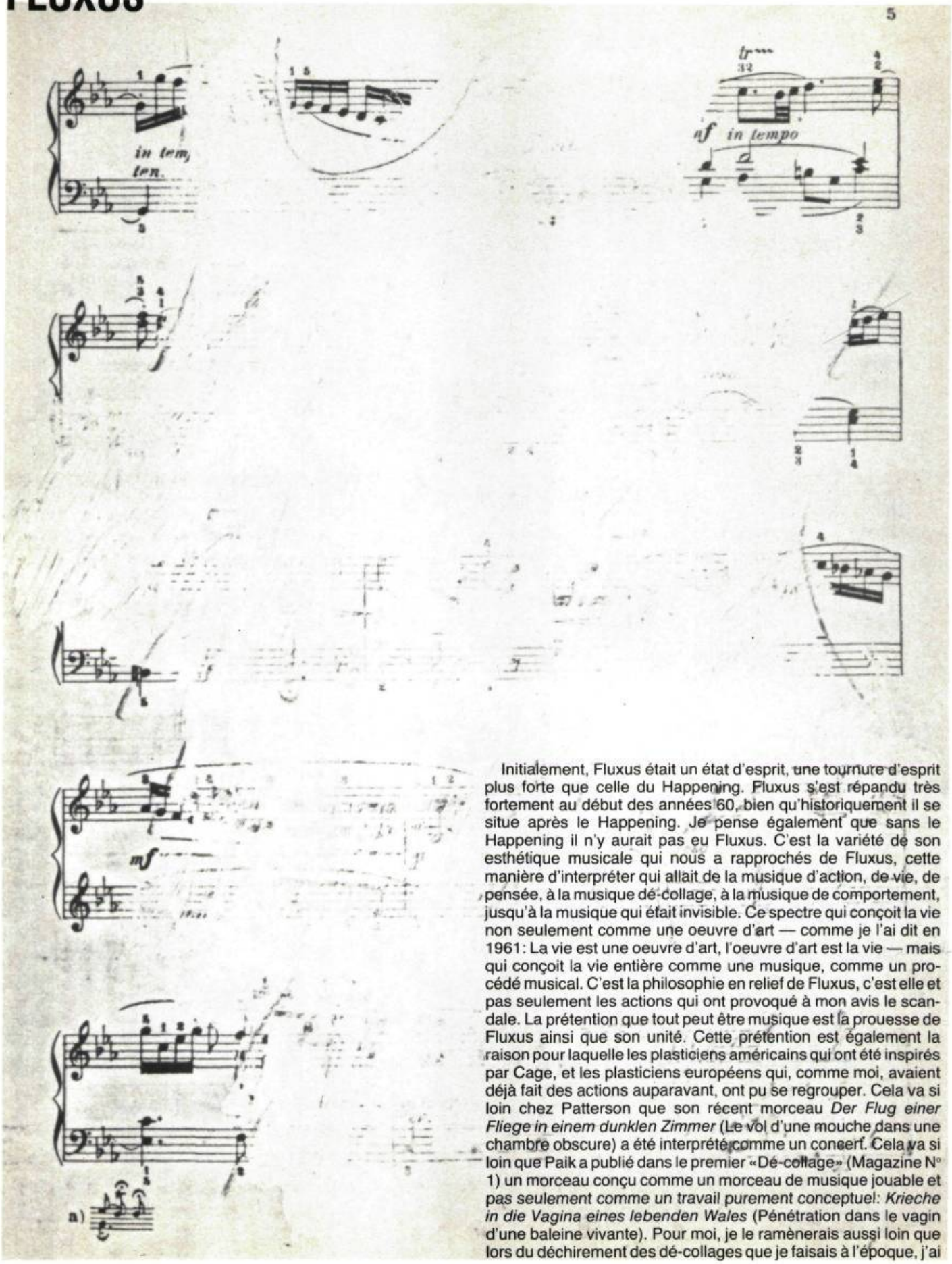
https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

FLUXUS



Initialement, Fluxus était un état d'esprit, une tournure d'esprit plus forte que celle du Happening. Fluxus s'est répandu très fortement au début des années 60, bien qu'historiquement il se situe après le Happening. Je pense également que sans le Happening il n'y aurait pas eu Fluxus. C'est la variété de son esthétique musicale qui nous a rapprochés de Fluxus, cette manière d'interpréter qui allait de la musique d'action, de vie, de pensée, à la musique dé-collage, à la musique de comportement, jusqu'à la musique qui était invisible. Ce spectre qui conçoit la vie non seulement comme une oeuvre d'art — comme je l'ai dit en 1961: La vie est une oeuvre d'art, l'oeuvre d'art est la vie — mais qui conçoit la vie entière comme une musique, comme un procédé musical. C'est la philosophie en relief de Fluxus, c'est elle et pas seulement les actions qui ont provoqué à mon avis le scandale. La prétention que tout peut être musique est la prouesse de Fluxus ainsi que son unité. Cette prétention est également la raison pour laquelle les plasticiens américains qui ont été inspirés par Cage, et les plasticiens européens qui, comme moi, avaient déjà fait des actions auparavant, ont pu se regrouper. Cela va si loin chez Patterson que son récent morceau *Der Flug einer Fliege in einem dunklen Zimmer* (Le vol d'une mouche dans une chambre obscure) a été interprété comme un concert. Cela va si loin que Paik a publié dans le premier «Dé-collage» (Magazine N° 1) un morceau conçu comme un morceau de musique jouable et pas seulement comme un travail purement conceptuel: *Krieche in die Vagina eines lebenden Wales* (Pénétration dans le vagin d'une baleine vivante). Pour moi, je le ramènerais aussi loin que lors du déchirement des dé-collages que je faisais à l'époque, j'ai

interprété le bruit de l'arrachage comme un concert, comme un morceau de musique. *Ce fut mon ascension dans Fluxus:* interpréter les bruits étrangers de mes actions, à savoir l'arrachage des panneaux d'affichage, la destruction d'un poste de télévision, la démolition d'une maison à l'aide d'une masse pendulaire, les bruits d'un mur s'effondrant, comme un morceau de musique. Voilà la musique qui est née des actions du dé-collage.

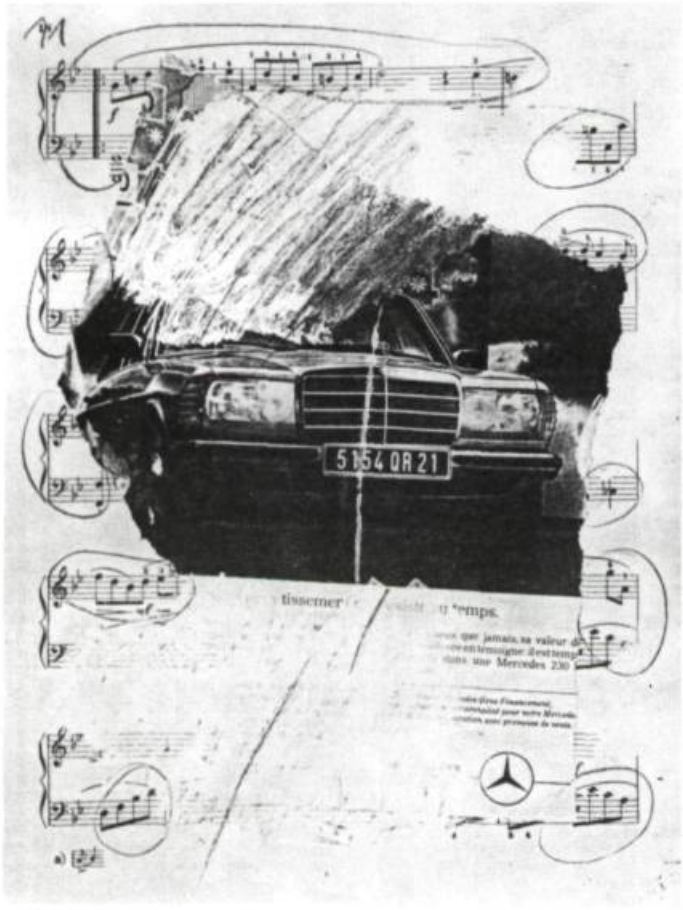
C'est le concept de la musique dé-collage que j'ai introduit dans Fluxus. Par exemple, lorsqu'une ampoule qui est là pour donner la lumière est détruite, il en résulte un bruit qui ne peut être que l'archétype du bruit d'une ampoule qui vole en éclats. De ce fait, elle perd sa fonction et ne donne plus de lumière mais émet un son propre. Mon morceau *Kleenex* que j'ai présenté pour la première fois à Wiesbaden (1962: Fluxus International Festspiele neuester Musik) était précisément l'opposition entre un objet qui se détruit ou est détruit en laissant ou provoquant un bruit, et l'effacement de la double page d'un magazine où l'image disparaît en laissant un bruit derrière elle. L'opposition des deux bruits: celui de l'effacement et celui de l'ampoule qui se brise.

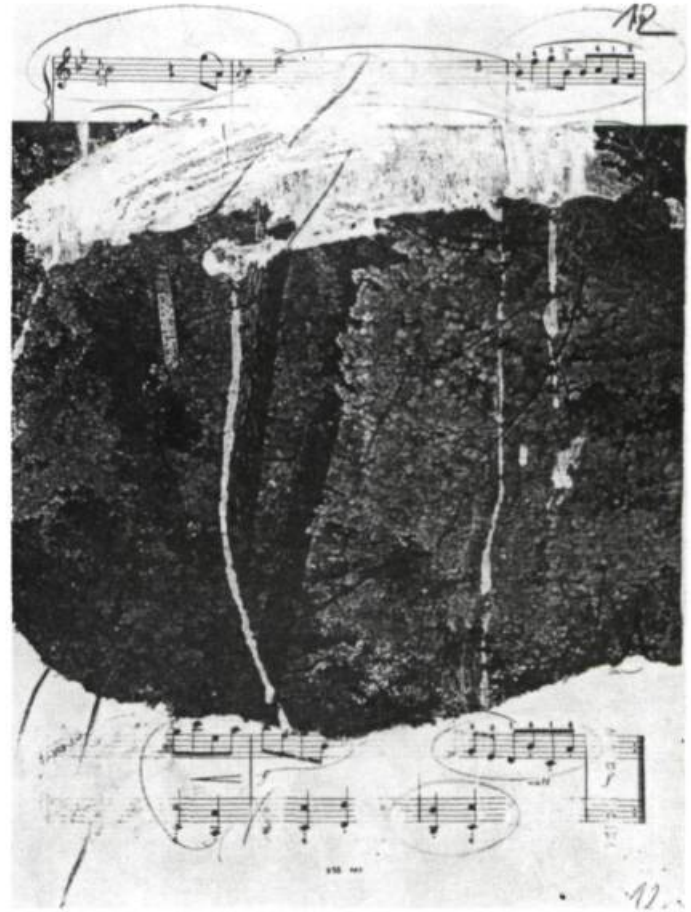
La musique Fluxus n'est pas une musique faite uniquement à partir de bruits comme l'était à peu près la musique concrète des Français après 1945; ils circulaient avec un magnétophone et enregistraient les bruits de la rue.

Fluxus n'a également rien à voir avec la musique synthétique comme la produisait Stockhausen dans sa musique électronique. Ce sont des procédés musicaux qui naissent ou sont produits au travers d'une action artistique, soit vivante, soit imagée. C'est-à-dire que la plupart du temps le procédé visuel et acoustique constituait simultanément un événement unique alors que l'effet visuel ne doit pas être dissocié du Fluxus. Ainsi, lors d'un concert Fluxus, le visuel est un élément très important, ce n'est qu'à partir du procédé visuel que le bruit est rendu possible. Au fond, c'est une musique «live» créée par des procédés «live»: une musique événementielle!

Mais venons-en à l'esthétique de Fluxus: le bruit abject qui est rejeté habituellement par l'ensemble de la musique et qui dépend naturellement du comportement misérable de l'être humain, est une composition typique de Fluxus. Par exemple, quand un enfant est assis devant le public (Pièce d'Alison Knowles) et mange calmement une banane, c'est pratiquement une tranche de vie interprétée pendant 15 minutes. Andy Warhol pour sa part — après la naissance de Fluxus il me semble — filmait quelqu'un en train de manger une pomme. Le film durait le temps que mettait la personne à manger la pomme. La différence est que Fluxus apparaît de façon plus émotionnelle parce que celui qui mange la banane est assis devant le public, en chair et en os, et que précisément tous les éléments de la vie appartiennent à la représentation. C'est typique de Fluxus. La perception de toutes les dimensions.

Un certain nombre de mes objets naissent ainsi comme *Fall out*. J'ai forgé cette idée en 1964. Ce sont des objets qui restent lors des concerts de Happening et de Fluxus. J'ai forgé le concept à New York avec la même vénération que celle que j'aurais portée à une relique ou à une icône. Mais je reviens une nouvelle fois à la conscience de Fluxus. À mon avis, une partie décisive de mon travail — et je pense pouvoir le dire pour le Happening et pour Fluxus en général — est qu'à partir d'un certain moment, on ne voit plus seulement des images ou des produits mais on a l'impression qu'ils vivent et éprouvent quelque chose. L'artiste n'agit plus seulement devant le public mais avec le public. C'est-à-dire que les oeuvres d'art, qu'elles soient musique, environnements ou actions, sont vivantes. C'est un point tout à fait crucial d'après Picasso. L'art vit et prend forme un instant, il s'identifie au système nerveux de l'être humain. Ce n'est qu'à partir de Fluxus que tous les sens et le corps sont accaparés. Ma contribution à Fluxus est l'extension du concept de vie. La vie reçoit une nouvelle signification quand on la compose consciemment et qu'on y travaille consciemment. C'est pourquoi j'ai beaucoup parlé de l'art de la conscience dans les années 60. Car la philosophie de Fluxus contribue plus à la conscience qu'à l'ouïe. Cela dépend de





la façon de transférer la chose entendue ou vue à la conscience, et d'en peser le caractère de quelque matière que ce soit. La grande hypothèse que j'ai établie est celle de devenir soi-même une oeuvre d'art au lieu de considérer les autres oeuvres d'art. C'est-à-dire qu'à travers la vie de l'art mais aussi à travers la contemplation de l'art et l'écoute de l'art, on passe soi-même à une catégorie qui peut être considérée par sa maturité comme une oeuvre d'art. Quand cette oeuvre d'art est capable de dégager quelque chose d'elle-même, alors celui qui l'a faite devient un artiste. L'être humain est d'abord une oeuvre d'art, puis l'être humain devient artiste. Moi-même, j'ai été frappé par les études ethnographiques, par les observations des comportements des Africains. Je veux dire par là que — tout comme la sculpture africaine au début de notre siècle a déclenché le cubisme — sans doute une partie des groupes de Happening a été exposée à l'influence des rites africains ou asiatiques, ou au bouddhisme et au zen. Pour ma part, je répartirais ces deux influences équitablement. Les Américains ont peut-être été plutôt influencés par la philosophie orientale ou par le bouddhisme et le zen. Dans les années 50, j'ai vu énormément de films à Paris sur les rituels d'Afrique et d'Amérique du Nord. Des rituels où l'homme s'approprie le monde, non pas en célébrant quelque chose pour le laisser tomber ensuite, mais au contraire en acquérant par le rituel une maturité, une profondeur qu'il n'aurait sinon pas atteinte, ce qui signifie que le rituel est une oeuvre autonome et non un moyen.

Ainsi la performance aujourd'hui ne signifie pas à mon avis la poursuite de Fluxus ou du Happening, ou tout au plus avec d'infimes restrictions. Car, en général, la performance est un théâtre d'artistes sans cette prétention rituelle. L'élément important du Happening et de Fluxus me semble être le fait que les artistes occidentaux, les Américains et les Européens, ont suggéré, célébré et stylisé au bon moment le rituel européen, le rituel de l'industrie occidentale par le biais des rituels africains.

Beaucoup de mes Happenings étaient la ritualisation de circonstances de la vie qui, à cette époque, apparaissaient comme des problèmes actuels. Le culte de l'automobile, le culte de la télévision, le culte de l'aviation. Dans les années 50 et même avant, cela n'aurait pas été possible. Ma génération a pratiquement grandi avec ces phénomènes et s'en est fait des rituels.

Mes critiques me reprochent toujours les compositions mixtes. Mais je considère justement le mélange de réalité imaginaire ou réelle et de sa déformation comme mon invention. J'irais même plus loin en disant que la forme du Happening et de Fluxus est dans le meilleur des cas la consécration de la vie. Cette consécration peut naturellement être une prise de conscience pour la critique à travers toute une série d'éléments, par le retard, par la frustration, par le deuil, par la joie, c'est bien entendu variable. Mais, dans le fond, elle vise à revaloriser la vie, non à la dégrader, et constitue de ce fait une contribution humaniste. Lorsque Patterson utilise la mouche dans un passage, c'est dans un but de revalorisation de la mouche: des personnages caressent un chien en lui disant: «Ah, mon bon chien» et tuent l'instant d'après la mouche qui les dérange. Fluxus a découvert ceci, il a démasqué les simagrées de la société. C'est pourquoi l'ensemble de la société est contre de telles manifestations de l'art parce qu'elles dérangent les systèmes de valeur. Fluxus reproche à la masse de caresser le chien et de tuer la mouche. Fluxus y découvre un acte politique. Ces mêmes personnes sont contre les minorités et se trouvent elles-mêmes dans la conformité. Ceci est un point important de Fluxus: Transformer les choses de la vie et l'homme, apparemment indignes de l'art, en objets d'art.

Cela arrive également par le fait que l'avant-garde est toujours orientée rétrospectivement. L'avant-garde découvre toujours des époques oubliées qui ne fascinent plus la société bourgeoise et qui ne peuvent soi-disant plus être des exemples. Or, nous avons montré que les rituels des minorités sont des exemples remarquables, qu'ils sont des reflets de l'humanisme et de l'expression de la liberté humaine.

Ce sont naturellement des questions que l'on se pose implicitement dans le travail; lorsque l'on fait de la musique avec des

pierres ou avec de la poudre de couleur, lorsque l'on utilise des matériaux naturels. Dès le début, je me suis efforcé de présenter la dualité entre les réalités, entre ce qui est fait par la nature et ce qui est fait par l'homme. Je revalorise le fait de la nature en le confrontant à l'objet fait par l'être humain et inversement. Je remets en question les objets et les actions faits par les hommes. Je les revalorise ou les dévalue en les comparant aux procédés de la nature. C'est le caractère général de mon travail qui s'est exprimé toujours plus fortement ces dernières années. Par hasard, cette année j'ai lu Spinoza. Spinoza a fait la différence prodigieuse entre les actes faits par l'homme et les actions divines. Par exemple, pour chauffer une pièce, une personne ouvre la fenêtre et laisse entrer le soleil. Cet homme croit que c'est lui qui réchauffe la pièce. Là, il se trompe. C'est le soleil qui réchauffe la pièce et le soleil est un principe divin. L'ouverture de la fenêtre est une action simplement humaine. Mais le soleil ne peut entrer dans la pièce si l'homme n'ouvre pas la fenêtre. Ainsi naît une juxtaposition des actions humaines et des principes divins. Un des objectifs de mon travail est également de le faire remarquer, c'est-à-dire d'attirer l'attention sur la pénétration au coeur même de ces procédés. De là, résulte une esthétique tout à fait différente de l'esthétique bourgeoise qui s'attache plus à l'apparence des choses en n'observant que superficiellement chaque objet, procédé ou comportement, et en n'identifiant pas leur valeur. Toute cette frustration culturelle intervient parce que les hommes n'identifient pas ces phénomènes à des merveilles, parce qu'ils se trouvent dans une sorte d'état de défense — parce qu'ils doivent constamment défendre leurs goûts et leur façon de voir. Bien que ni les procédés divins, ni la nature, ni quoi que ce soit n'exigent d'eux une défense. Ce sont des guerres d'esthétique bornées où il est question de savoir si quelque chose est meilleur ou pire. C'est pourquoi, je reconnais n'avoir pas été étonné lorsque l'esthétique bourgeoise a condamné Fluxus et le Happening. Ces gens sont tout simplement inflexibles, ils ne peuvent se tourner vers ce qui représente tout au monde.

C'est avant tout l'ironie qui a placé Dada dans l'art du XX[e] siècle, cette même ironie que l'on retrouve dans Fluxus, non pas comme ironie politique mais comme ironie vis-à-vis de l'inhumain qui joue dans l'ensemble un rôle dans la culture. L'attaque contre Fluxus est une attaque contre la limite de la libre expression, contre l'insuffisance des concepts artistiques, contre la médiocrité des collectionneurs et des directeurs de musée. Par ce biais, nous avons émis la possibilité de travailler en collaboration avec les musées. Fluxus n'était pas par principe contre le musée ou les institutions culturelles, mais contre de stupides idées reçues. Là, il y a beaucoup à dire. Je me souviendrai souvent qu'au début des années 60, j'étais contre le musée et qu'aujourd'hui j'expose au musée. Cela prouve que l'ouverture est partiellement accomplie.

J'ai correspondu avec Raoul Hausmann dans la dernière année de sa vie. Il me reprochait d'imiter les Dadaïstes. J'ai entendu ce son de cloche dans une série de lettres, puis je lui ai envoyé une lettre énergique. Ce cher Raoul Hausmann, tout d'abord il n'y avait pas de catastrophes aériennes dans les années 20, la télévision n'avait pas été inventée, il n'a également pas vécu le culte de l'automobile et les bouchons de 40 km de long.

Les phénomènes que nous décrivons sont apparus pour la première fois dans notre génération comme des prodiges. Sinon comment aurais-je pu interpréter le poste de télévision comme une sculpture, l'accident de voiture comme un événement sculpté? Cela, aucun Dadaïste ne l'a fait avant moi. Nous, les artistes de Fluxus, avons apporté des techniques sociologiques aussi bien que psychologiques dans nos actions, dans nos concerts et nos travaux plastiques. Au sens strict, les artistes de Fluxus sont ceux qui se sont regroupés au début à Wiesbaden. Le mot «Fluxus» était déjà un fait. Maciunas a rapporté le mot d'Amérique, il voulait fonder sous ce concept une galerie d'art mais il n'y parvint pas. Fluxus a pris source à Wiesbaden parce que nous avons pu convaincre le directeur du musée de Wiesbaden à l'époque, de mettre la salle des fêtes à notre disposition. Ce fut aussi Wiesbaden parce que Maciunas y vivait et y travaillait autrefois. Dans la première publication de Maciunas, on s'aperçoit qu'au début il n'existait pas encore de représentation précise de Fluxus. Dans la toute première publication de Maciunas on peut lire des noms comme Stockhausen, Kagel, Brüning et Twombly. Aussi, nous supposions au début qu'il avait projeté de considérer Fluxus comme une agence de concerts répondant aux nécessités de l'époque, alors que Paik et moi avions fortement insisté pour que l'archétype, à savoir la musique d'action, soit placé au premier plan. C'est pourquoi le programme qui fut réalisé à Wiesbaden était tout à fait différent de ce qui apparaissait sur la publication. Il y a eu dès le début de grands conflits avec Maciunas, toutefois pas comme ceux qui se produisent souvent en littérature, à savoir si un tel appartient ou non à Fluxus.

- On peut dire que Fluxus a commencé sur deux rails: le Pré-Fluxus de New York où, mis à part Maciunas, on comptait principalement Brecht, Watts, Higgins, Maxfield, La Monte Young et le groupe de Cologne avec Paik, Patterson, Vostell et Tomas Schmit qui arriva un peu plus tard. Köpcke, Filliou et Emmett Williams furent recommandés par nous. Il y a ainsi deux groupes qui amenèrent Fluxus à sortir de l'ombre: le groupe de New York et celui de Cologne à l'aide du propriétaire de la galerie d'art de Düsseldorf, Jean-Pierre Wilhelm. Beuys, dominé par l'impression du concert *Néo-Dada dans la musique* de 1962 qui eut lieu un trimestre avant celui de Fluxus, s'est intéressé à ce mouvement, il constitue l'un des phénomènes de ce climat de renouveau. Le fait que ce premier regroupement d'Européens et d'Américains ne s'appelle pas Fluxus mais s'appelle de façon comique *Néo-Dada dans la musique* (Neodada in der Musik, Kammerspiele Düsseldorf, 16.6.1962, Introduction de Jean-Pierre Wilhelm) pour le concert de Düsseldorf est remarquable et témoigne de la forte présence des Européens. Il y avait des artistes très représentés comme Bussotti qui était déjà très connu à Cologne par sa musique d'action. Lors du concert de Düsseldorf, tous les amis qui avaient déjà fait quelque chose auparavant, se produisirent. De même, dans la première distribution du dé-collage qui eut lieu ce soir-là, il y avait tous les artistes que je connaissais et que j'admirais, comme Maciunas, Paik, Patterson et d'autres.

Kaprow, Higgins, Brecht, La Monte Young et Al Hansen étaient en tant que plasticiens, élèves de la classe de composition de John Cage à New York. Le fait que des plasticiens utilisent des techniques de composition, a sans doute amorcé quelque chose. À Cologne il y avait aussi une situation particulière: nous n'habitions pas à Cologne à cause de la cathédrale, mais parce que Stockhausen y avait fondé le studio de musique électronique, et que Mary Bauermeister organisait des «Contre-concerts» dans son programme de concerts radiodiffusés. Là, il fallait adopter une position particulière. Bien sûr, cette position se dressait autrefois contre la musique électronique car nous nous laissions plutôt inspirer de Dadaïsme ou de Futurisme, et nous en arrivions à un genre de musique d'action, à des concerts d'action. Les Américains ont compris la même chose avec John Cage.

Les problèmes d'une classification ne survinrent que plus tard en posant la question de savoir qui appartenait à Fluxus et qui n'y appartenait pas. Nous avons ensuite présenté Fluxus comme le premier groupe sans liste de noms. Celui qui voulait y appartenir, le décidait lui-même. L'appartenance est la profession de foi de Fluxus. Il faut reconnaître comme complexité du groupe Fluxus l'absence d'une théorie esthétique uniforme propre à Fluxus, et c'est l'avantage de Fluxus. C'est la première tendance de l'art du XX[e] siècle qui comporte les concepts artistiques les plus divergents.

Wolf Vostell

Ce texte a été traduit à partir d'une émission de la radio Bremen «Pro Musica Nova» tenue les 2 et 13 mai 1982. Nous remercions W. Vostell pour cette collaboration spéciale.

Les illustrations sont tirées de DOC(K)S n° 54